1 > 3 oct. 2014

SALLE DES CONFÉRENCES
MISHA

texte & performance

AU CROISEMENT DES ARTS VISUELS & DES ARTS DU SPECTACLE

Dans le cadre des programmes PLaTEaU (IdEx 2013-2015) et « Hybris et catastrophe : les arts de la scène XX-XXIe siècles face à la crise » (MISHA)

Responsables scientifiques et organisation Janig Bégoc et Sylvain Diaz (ACCRA-EA3402) Nicolas Fourgeaud (HEAR) Cristina Oñoro et Isabelle Reck (CHER-EA4376)

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG | design & print : imprimerie ruelle | photo : catherine schröder

FACULTÉ DES ARTS · MISHA · HEAR · cher · plateau · INVESTISSEMENTS D'AVENIR · UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ALEXIS Lucie / JAULIN Aline

De la performance au texte : l'effet-miroir de Rimini Protokoll

Cette communication repose sur une approche sémiologique de la performance et des objets discursifs.

Le développement de nouvelles formes d'expression, telles que les conférences-performances par exemple, s'est accompagné d'une modularisation de la performance visuelle et théâtrale, c'est-à-dire d'une fragmentation de la création en productions scéniques et textuelles, entre autres.

Mai 2014. Aline a vu *100% Bruxelles*, Lucie a assisté à *100% Paris.* Ces deux pièces, du collectif berlinois Rimini Protokoll, déclinées depuis 2008 dans différentes villes du monde, avaient lieu quasiment en même temps, dans deux capitales différentes. A partir d'enquêtes statistiques déterminées par l'âge, le sexe et la nationalité d'origine, Rimini Protokoll propose, à chaque fois, à cent citoyens d'incarner leur propre rôle politique et humain, réalisant ainsi une « photographie vivante » de la ville.

Ce concept performatif repose sur une forme de « partition citoyenne », constituée de questions posées par les participants. À l'image des répliques et des didascalies du texte dramatique, ce script, projeté en fond de salle pendant le spectacle, détermine l'ensemble de la représentation.

Par ailleurs, sur les sièges ou à l'entrée de la salle, un ouvrage est distribué au public recensant les données statistiques et proposant une forme de « catalogue-portrait » des cent participants. Ce support textuel, intrinsèquement lié et activé par la performance, donne un visage aux performeurs et les immortalise par le principe même de l'édition. Cependant, n'est donnée qu'une identité minimale des participants (discours autobiographique sélectif et anecdotique). Et alors que la performance pose des questions fermées aux performeurs, les plaçant ainsi dans un rapport binaire, le catalogue lui-même apparaît comme une simplification identitaire.

À partir d'une approche sémiologique, nous analyserons comment le texte, sur scène, détermine, par son activation, la performance. Nous verrons de la même façon comment l'ouvrage distribué interagit, à travers ses modalités discursives, avec ce qui se joue sur scène. Nous montrerons enfin que la complexité de ces formes de création, que l'on pourrait qualifier d'hybrides ou de modulaires, permet l'émergence d'un tissu textuel ambivalent, déterminé par des visées didactiques, esthétiques et politiques.

Notices biographiques

Lucie Alexis est en 3e année de doctorat en sciences de l'information et de la communication à l'Institut Français de Presse à Paris II, au sein du laboratoire pluridisciplinaire CARISM (Centre d'Analyse et de Recherche Interdisciplinaires sur les Médias), sous la direction de Frédéric Lambert. Spécialisée en sémiologie des médias, elle s'intéresse au répertoire de l'injonction culturelle à la télévision publique. Au sein du Programme d'Expérimentation en Arts et Politique de Sciences Po Paris, elle a enquêté sur le dispositif d'e-pétition de la Mairie de Paris et l'exercice de la démocratie participative à travers l'usage de moyens numériques.

Aline Jaulin est en 1ère année de doctorat à l'Université Paris 7–Denis Diderot, sous la direction d'Evelyne Grossman et d'Isabelle Barbéris, au sein de l'École doctorale 131, en histoire et sémiologie du texte et de l'image. Sa thèse est centrée sur les nouvelles formes et stratégies de création dans les arts vivants, en Europe de l'Ouest, au début du XXIe siècle. Également chargée de cours à Paris 7 et danseuse interprète, elle est actuellement l'assistante d'Isabelle Barbéris dans le cadre du projet européen d'échanges artistiques et universitaires Crossing Stages.

AYMAR Angels

100 femmes

100 femmes est une mise en scène inédite dans laquelle cent femmes sont invitées à exprimer leurs points de vue sur leur rapport au monde, à leur ville et à leur temps. Conçue comme un ensemble interdisciplinaire dans lequel les mots se croisent avec des images (vidéo), des gestes et de la musique. Chaque spectacle comprend des images du spectacle présenté dans d'autres villes, ce qui permet au public de voir les différentes versions d'un même ensemble, à partir des contributions de ceux qui l'interprètent.

Notice biographique

Comédienne de formation (Paris, New York, Barcelone), Licenciée en Art Dramatique de l'Institut de Théâtre, Angels Aymar joue à la télévision et au cinéma et dans de nombreux spectacles à succès au théâtre, à Barcelone et en tournée en Espagne.
Elle est considérée comme l'une des auteurs de la nouvelle dramaturgie catalane des années 1990 et a écrit plus de vingt pièces qui ont été traduites, publiées et jouées dans différents pays d'Europe, d'Amérique Latine et aux États-Unis.
Les pièces – *La Camionnette, Trois Hommes Attendent et Les Phalènes* (lecture au Théâtre Du Rond Point, Paris en 2007) – ont été publiées aux Éditions de L'Amandier.
En 1992, elle a fait une résidence d'investigation à Philadelphie avec la Compagnie The Wilma Theater.
Elle a dirigé et coordonné à Barcelone, les « *Premiers échanges internationaux d'auteures femmes 2000* » avec la participation d'auteurs de Belgique, d'Italie et des États-Unis.
Elle a été invitée à participer en tant que première dramaturge espagnole au *Pen World Voices Festival NYC* (2008) avec la pièce *Out of the blue*. Auteur en résidence au Théâtre National de Catalogne de 2007 à 2009.
Sa pièce *TRUETA* a été présentée à Barcelone, Édimbourg, Londres, Birmingham, Paris et Grenoble.
En 2010, la pièce *Solavaya* a voyagé à New York à l'occasion du *Prelude Festival* et au *Théâtre Repertorio Español.* Les dernières pièces écrites *Que suis-je pour toi* ? et *Le son du crayon sur le papier* ont été représentées récemment.

BRET Cyrille

L'idéal de sincérité performative à l'épreuve.
Quelle agentivité pour les *Event-scores* Fluxus ?

Lorsqu'on compare les différents textes qui constituent le corpus historique des *Event-scores* Fluxus, on ne peut qu'être surpris par la très grande diversité des stratégies d'écriture dont celui-ci témoigne, alors même que le concert Fluxus opère une sorte de convergence esthétique générale autour du mode de livraison performatif qu'est l'*Event*. Pris entre un idéal de sincérité dans la réalisation spéculative ou matérielle qui pourrait relever d'une éthique de l'action alors en gestation, mais aussi entre des logiques de re-performance oscillant de la répétition historiciste au renouvellement interprétatif, les artistes Fluxus ont participé dans les années 1960 à l'émergence et à la sédimentation d'un dispositif sémio-esthétique triadique (texte, réalisation, documentation) qui a acquis un statut quasi-générique une décennie plus tard. Dans cette perspective, à la lumière des théories d'Alfred Gell, il convient de s'interroger sur les ressorts d'agentivité propres à l'*Event*, à la part relative aux syntagmes notationnel garantissant la participation du texte au régime de la partition, et que l'on peut repérer à un certain nombre d'opérateurs de performativité (signes visuels non prosodiques, syntaxe, procès verbaux...), mais aussi à ce que la réalisation en acte fait au texte qui en forme l'intention, et qui le charge en puissance d'agir transformant l'expérience de lecture qu'il propose.

Notice biographique

Cyrille Bret occupe actuellement un poste de professeur d'histoire de l'art remplaçant à la HEAR, après avoir été ATER en histoire de l'art contemporain à l'université Lumière Lyon 2 et avoir travaillé successivement pour la Biennale d'art contemporain de Lyon et l'Institut d'art contemporain à Villeurbanne. Ses travaux de recherche articulent à la démarche historienne celles de l'anthropologie et des sciences de la cognition, et portent sur les formes d'art de l'événement dans le sillage de l'œuvre de George Brecht, mais aussi sur les enjeux de rationalité esthétique au sens large, et plus récemment sur les questions de globalisation artistique.

Rattachement :
EA4414 / HAR (Histoire des arts et des représentations)
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

CORBEL Laurence

De l'expérimentation du rire à sa partition

Conférence-performance conçue et interprétée par Antonia Baehr, *Rire* (*Lachen*) est composée de séquences qui déclinent le rire sous toutes ses formes et dans toutes ses nuances. Cette pièce s'inscrit dans une recherche sur le rire qui associe à la collecte de partitions, des ateliers pour s'exercer et expérimenter le rire ainsi qu'une publication (*Rire, Laugh, Lachen*, 2008) : entre documentation et manuel pratique, cet ouvrage rassemble des textes théoriques sur le rire, des exercices pour l'expérimenter ainsi qu'une quinzaine de partitions réalisées par l'entourage d'Antonia Baehr et destinées à être interprétées. Il s'agit de partitions graphiques à lire et à voir, qui explorent des modes d'écriture très variés empruntant en particulier au script, au modèle musical et au modèle chorégraphique.

On se propose d'étudier cette pratique inédite de transcription du rire : en mettant entre parenthèse la variable psychologique par quoi il prend sens et en le décontextualisant pour n'en conserver que sa dimension somatique, ce travail pose non seulement la question de l'expression d'une émotion singulière qui résiste à une mise en forme discursive mais aussi celle de la conception et de l'interprétation de partitions propres à en assurer la transmission. On montrera comment ces partitions témoignent de la plasticité du rire et on défendra l'hypothèse qu'elles recouvrent des conceptions différentes du rire et renvoient à des modèles explicatifs de transmission variés.

Notice biographique

Laurence Corbel est maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Rennes 2. Elle a publié *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980* aux Presses universitaires de Rennes (2012) et de nombreux articles sur les écrits d'artistes des XXe et XXIe siècles dans des revues (*Nouvelle revue d'esthétique*, *Marges*, *(Sic)*, *Art Présence*). Ses recherches actuelles portent sur les formes orales des discours d'artistes (conférences, performances et entretiens) ainsi que sur les rapports entre arts visuels et littérature.

http://perso.univ-rennes2.fr/laurence.corbel

CORNAGO Oscar

Y a-t-il un mot qui n'implique pas une action ?
Une réflexion pratique sur les actions minimales : parler, écouter, lire et écrire

L'opposition entre parole et action s'appuie sur une conception de la parole comme quelque chose d'étranger à l'action. Tout au long de la Modernité, il y a eu une succession de couples de contraires qui, de manière différente, renvoient à ce conflit, comme le corps et l'esprit, la pratique et la théorie, ou en termes plus larges, la nature et la société. Concevoir la parole comme un phénomène contraire à l'action implique de l'extraire du contexte humain et social dans lequel elle a lieu. L'hypothèse de travail proposée par cette communication est que tout type de parole est lié à un espace physique, humain et social dans lequel elle est produite, c'est-à-dire un contexte de réalisation concret duquel elle reçoit son sens. La manière de concevoir la parole, si étroitement liée à la connaissance, implique cette opération qui consiste à la désincarner, afin de répondre à l'ambition d'universalité qui caractérise tant la connaissance que l'art, et que Lyotard a appelé une stratégie de conquête.

Dans la première partie de cette communication, à partir de différentes manières de produire la parole académique, on développe une réflexion pratique sur la nature sociale de ces contextes. On expose ensuite, dans la seconde partie, l'évolution des arts scéniques en Espagne, depuis une parole plus intime, étroitement liée à l'individu à travers la performance à partir des années quatre-vingt-dix, jusqu'à une parole sociale qui, en situant le public au centre de la scène comme unique protagoniste de l'œuvre, s'interroge sur la possibilité de construction d'un sujet collectif dans le contexte de crise ouvert à la fin des années 2000.

Notice biographique

Oscar Cornago travaille comme chercheur au Centre des Sciences Humaines et Sociales du Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques de Madrid. Il est spécialiste de théorie et histoire des arts scéniques et de philosophie des médias.

Parmi ses livres, on compte *La vanguardia teatral en España (1965-1975) : del ritual al juego* (*L'avant-garde théâtrale en Espagne (1965-1975) : du rituel au jeu*), *Pensar la teatralidad* (*Penser la théâtralité*) et *Resistir en la era de los medios : estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (*Résister à l'ère des médias : stratégies performatives en littérature, au théâtre, au cinéma et à la télévision*).

Actuellement il dirige le projet de recherche national « Imaginaires sociaux II : l'idée d'action dans la société post-industrielle. Théorie, pratique et étude de la création scénique contemporaine », dont une part des résultats est recueillie dans le volume *Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad* (*Manuel de secours pour les pratiques scéniques. Communauté et économie de la précarité*).

Il fait partie de ARTEA (http://arte-a.org/) et de l'Archive Virtuel des Arts Scéniques (http://artesescenicas.org). Il a étudié et travaillé l'œuvre de plusieurs créateurs contemporains en Espagne et en Amérique latine dans plusieurs ouvrages collectifs comme *Política de la palabra* (*Politique de la parole*), *Ética del cuerpo* (*Éthique du corps*) ou *Acercamiento a lo real* (*Approche du réel*).

DANAN Joseph

La question du texte
Entretien mené par Janig Bégoc et Sylvain Diaz

Dans la continuité de *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Actes Sud, 2010), Joseph Danan soulève, dans *Entre théâtre et performance : la question du texte* (Actes Sud, 2013), la question de la place et de l'avenir du texte théâtral face à des spectacles-performances de plus en plus présents sur la scène contemporaine. L'occasion de redéfinir ce qu'est l'art de la performance à travers des artistes majeurs, d'Antonin Artaud à Romeo Castellucci, et de mettre en relief l'avenir de l'écriture théâtrale.

Notice biographique

Professeur des Universités, Joseph Danan est directeur-adjoint de l'Institut d'Études Théâtrales. Avec Catherine Naugrette, il a co-dirigé le Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain, précédemment dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert. Il dirige actuellement le programme sur les Modes de production contemporains du théâtre, au sein duquel il initie une recherche intitulée « Écritures textuelles, écritures scéniques : modes de production du texte ». Il est par ailleurs auteur dramatique.

DE DIEGO Estrella

Raconter – Se raconter
Les vies d'Esther Ferrer

On pourrait dire qu'Esther Ferrer appartient à un moment héroïque des avant-gardes en Espagne lorsqu'en pleine dictature franquiste, à la fin des années 1960 du XXe, de nouvelles formes d'art commencent à se développer. D'ailleurs, en 1967 Esther Ferrer devient membre du groupe ZAJ – avec Juan Hidalgo et Walter Marchetti, aujourd'hui disparu, très liés à la musique et, par conséquent, à Cage. Comme nous le raconte Esther Ferrer dans une entrevue pour l'exposition du Koldo, elle travaille avec eux dans des actions collectives et individuelles, car ils maintiennent chacun leur indépendance, comme par exemple dans *Íntimo y personal (Intime et personnel)* et *Se hace camino al andar (Le chemin se fait en marchant).*

Dans ce panorama espagnol désastreux, ZAJ apparaît comme un souffle d'art frais avec son action *El caballero de la mano en el pecho (Le chevalier à la main sur la poitrine)*, de 1968 – qui rend hommage à la peinture de El Greco –, où Hidalgo posait une main sur le sein de Ferrer – grand scandale pour l'époque à cause de ses implications sexuelles dans un pays remplis de censures. À partir de ce moment, la *performer* commence à développer un travail solide qui, comme elle-même l'affirme, n'est pas soumis à une interprétation unique, mais peut être lu par chaque spectateur, étant donné qu'une des choses les plus précieuses pour Ferrer est le concept même de liberté, et donc aussi de liberté créative.

Dans la communication, on analysera des questions relatives à son travail comme le concept de temps, la sérialité et la séquentialité, l'idée de symétrie, le problème de l'autobiographie et l'utilisation de son propre visage, ainsi que les formes où le texte fonctionne dans ses performances comme le lieu de construction des sens.

Notice biographique

Estrella de Diego est essayiste et titulaire de la chaire d'Art Contemporain à l'Université Complutense de Madrid. Auparavant, elle a été titulaire de la chaire King Juan Carlos I of Spain of Spanish Culture and Civilization (Université de New York) et de la XIII° chaire Internationale d'Art Luis Angel Arango, Banco de la República, Bogotá. Elle est l'auteur de nombreux livres dont *Querida Gala* (*Chère Gala*, Espasa, Madrid, 2003), *No soy yo. Autobiografía* (*Ce n'est pas moi. Autobiographie*), une performance, et *Los nuevos espectadores* (*Les nouveaux spectateurs*, Editorial Siruela, Madrid, 2011). Elle a été commissaire de nombreuses expositions et elle écrit régulièrement dans le journal *El País*. En 2011, elle a reçu la Médaille d'Or du Mérite dans les Beaux Arts, en Espagne, pour son travail en tant qu'écrivain et chercheuse.

DEL VALLE Marian

Comment donner forme de livre à une performance ?
Le projet de Barbara Manzetti *Une performance en forme de livre*

Barbara Manzetti, danseuse chorégraphe, initie ses projets en les rattachant à un lieu, « d'abord le lieu ». Ce lieu, est le territoire sur lequel son projet s'inscrit, ainsi que la forme qu'elle souhaite lui donner. Son projet « Une performance en forme de livre » (2012), s'appuyait sur deux espaces situés dans la banlieue parisienne : les Laboratoires d'Aubervilliers et l'espace Khiasma. La forme était : une performance ayant la forme d'un livre. La singularité de ce travail réside dans le statut singulier que Barbara donne au texte. D'une part, il se construit à travers des échanges faits dans un territoire, des moments de vie auxquels elle donne la forme stable d'un livre (*Epouser. Stephen. King.*). Mais, à mesure qu'il s'élabore, ce même texte devient une matière à disperser et à performer. Elle sort des fragments du livre en train de se construire pour les distribuer, ou pour créer avec ses mots et phrases, des jeux de cartes qui deviennent le support de ses performances. L'écrit est aussi mis en voix, en chant lors des présentations performatives aux Laboratoires d'Aubervilliers. Elle l'utilise également comme matière-objet d'exposition, comme à l'espace Khiasma, où elle avait exposé ses textes imprimés sur des feuilles colorées et mises en tas. Dans cette proposition complexe, Barbara travaille le texte selon un double mouvement : un qui le mène vers la création et la conservation (le devenir livre) ; un autre qui l'entraine vers la dispersion et la disparition (le devenir performance).

Notice biographique

Chorégraphe et danseuse, docteure en art, danse, rattachée au Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature et des Arts vivants, Université Nice Sophia Antipolis. Chercheure associée au Centre de Recherche sur les Arts Performatives, Université Saint Louis et au projet « Recherche avec l'art » au Centre d'Études des Arts Contemporains, Université Lille 3.

DIEUZAYDE Louis

Quand l'énonciation se fait performance

Cette communication se propose d'examiner un des points de contact les plus questionnants de la performance et du texte : la dimension performative de l'acteur dans son travail d'énonciation. L'acteur est en effet livré depuis quelques décennies à des expérimentations énonciatives, liées à des matériaux poétiques de haute radicalité, qui excèdent les attendus d'un jeu imitatif et réflectif de la réalité.

Dans un premier temps, il s'agira de nommer et de penser cet essor du *performatif* sur la scène théâtrale, qui, bien qu'il lui soit sans doute consubstanciel, tend, de nos jours, à prendre le premier plan : assomption de la présence, de la réalité du plateau, du processus expérientiel de l'acte. Le verbe « performer » indique ainsi un certain dépassement des formes (convenues), leur mise en excès ou en outrage.

La scène théâtrale est un des lieux de retentissement du vaste attentat perpétré contre les propriétés et les assurances symboliques de la langue. Pour l'acteur, énoncer un texte qui porte atteinte aux lois de la signification et du psychomorphisme est devenu le terrain de travail d'une expérimentation parfois vertigineuse. Valère Novarina et Claude Régy ont poussé très loin et de façon radicalement divergente cette investigation, en soumettant l'acteur à des processus d'énonciation quasi inhumains, explorant l'attache du mot à la chose et du sujet à la langue. Ce sont ces deux démarches que nous nous proposons d'examiner dans un second temps, en nous attachant aux déplacements de la vision (scénique et mentale) que ces performances du verbe produisent. Faire des mots des yeux, voir entre leurs mailles, convertir l'audible non pas en un visible identifiable mais en une suite de visions est bien ce à quoi est assujetti l'acteur.

Notice biographique

Louis Dieuzayde est maître de conférences en arts du spectacle à l'université d'Aix-Marseille. Acteur et metteur en scène, il dirige la compagnie « La sixième cataracte » installée à Marseille.

FERRER Esther

Le chemin se fait en marchant

« Souvent je marche dans mes performances, parfois même la matière première est la marche. "Caminante no hay camino, se hace camino al andar" (Marcheur, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant), disait le poète espagnol A. Machado dont le poème inspira cette performance. On pourra presque dire que la pensée se fait en marchant, car comme disait J.-J. Rousseau : "Je ne puis méditer qu'en marchant ; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds." »

Notice biographique

Esther Ferrer pratique la performance depuis les années 1960, seule ou avec le groupe ZAJ (avec Juan Hidalago et Walter Marchetti). Son travail s'est toujours plus orienté vers l'art/action, pratique éphémère, que vers l'art/production. C'est ainsi qu'elle fonde avec le peintre J. A. Sistiaga, dans l'Espagne du début des années 1960, le premier atelier de Libre Expression. À partir des années 1970, Esther Ferrer consacre une partie de son activité aux arts plastiques : photographies retravaillées, installations, objets et des tableaux basés sur la série des nombres premiers. En 1999, elle a représenté l'Espagne à la Biennale de Venise. En 2009, elle a reçu le Premio Nocional de Artes Plásticas. Ses performances sont présentées dans des musées et des festivals du monde entier.

ESTHER FERRER
LE CHEMIN SE FAIT EN MARCHANT
« Souvent je marche dans mes performances, parfois même la matière première est la marche. « Caminante no hay camino, se hace camino al andar » (Marcheur, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant) disait le poète espagnol A. Machado donc le poème inspira cette performance. On pourra presque dire que la pensée se fait en marchant, car comme écrivait J.-J. Rousseau : je ne puis méditer qu'en marchant; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds. »
Esther Ferrer
jeudi 2 octobre > 16 h 30 – 18 h
RENCONTRE AVEC ESTHER FERRER
ANIMÉE PAR ESTRELLA DE DIEGO,
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART,
UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID.
vendredi 3 octobre > 11 h – 13 h
PERFORMANCE PARTICIPATIVE D'ESTHER FERRER
SUR LE CAMPUS UNIVERSITAIRE.
PERFORMANCE ORGANISÉE DANS LE CADRE DE L'OPÉRATION « MON CAMPUS EST UN JARDIN » ET DU COLLOQUE « TEXTE ET PERFORMANCE : AU CROISEMENT DES ARTS VISUELS ET DES ARTS DU SPECTACLE »
MON CAMPUS EST UN JARDIN
cher
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
WALKING IS THE WAY
ESTHER FERRER
LE CHEMIN SE FAIT EN MARCHANT
PERFORMANCE
vendredi 3 octobre > 11 h – 13 h
CAMPUS UNIVERSITAIRE
DÉPART LE PATIO, ENTRÉE PRINCIPALE
ARRIVÉE PALAIS UNIVERSITAIRE
participation libre

GARNIER Emmanuelle

Théâtre performatif et dispositif : une approche de *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* de Angélica Liddell

Si l'on accepte l'idée, suggérée par les théoriciens du dispositif de l'Ecole de Toulouse, qu'une nouvelle rupture épistémique est apparue récemment dans la société occidentale, on conviendra que de nouveaux processus de connaissance engendrent de nouveaux modes de représentation. Dans le champ du théâtre, un « âge du dispositif » voit ainsi éclore tout un ensemble de spectacles hybrides, dont la caractéristique majeure est l'effacement de l'action dramatique au bénéfice de l'action scénique, c'est-à-dire de son fonctionnement performatif. Au sein de ces dispositifs, l'activité spectatorielle, chargée de la lourde responsabilité de créer l'intelligence du spectacle, se trouve démultipliée et avec elle, la production d'imaginaire. Or, il est postulé que plus l'effet-dispositif (Ortel) d'un spectacle est manifeste, plus le spectateur est marqué et plus une signification claire peut émerger. Ce qui fonde l'effet-dispositif, c'est la capacité du dispositif à rendre possible un jeu de tensions entre les trois niveaux technique, pragmatique et symbolique qui le fondent, là où le théâtre investi du pacte dramatique traditionnel en propose, au contraire, une combinaison harmonieuse, donc invisible. Un tel jeu de tension semble fonder l'effet-dispositif d'un spectacle tel que *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* de la dramaturge et performeuse espagnole Angélica Liddell. Cette communication se propose d'observer de quelle manière fonctionne le spectacle de ce point de vue.

Notice biographique

Emmanuelle Garnier est Professeure des Universités, habilitée à diriger des recherches dans le champ du théâtre espagnol contemporain et directrice du laboratoire transdisciplinaire LLA-CRÉATIS (EA 4152) au sein de l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

HERVÉ Stéphane

La scène à l'épreuve de la dissémination :
le corps face au texte chez Gisèle Vienne

Je me propose dans ma contribution d'étudier deux spectacles de Gisèle Vienne, à savoir *Jerk* (2008) et *The Pyre* (2013), dont la singularité réside dans les moments de lecture auxquels sont invités les spectateurs pendant ou après les performances, par le don d'un livre ou d'un feuillet, qui comportent un texte de Denis Cooper, auteur collaborateur récurrent de l'artiste franco-autrichienne, écrit ou réécrit pour la performance. Or, à travers ces moments de lecture, se trame un jeu de significations et de temporalités complexe et paradoxal, en boucle, différant la signification, le sens d'une posture à l'autre (le lecteur/le spectateur), défiant toute possibilité d'origine (par exemple, le texte écrit en amont de la représentation est lu en aval, laissant béante la signification de la performance dans son présent même, mais le souvenir de performance innerve la lecture dans *The Pyre*) dans une dynamique infinie de transfert signifiant. C'est donc ces jeux du sens que je voudrais envisager, en recourant au concept de dissémination de Derrida, qui permettrait il me semble, d'explorer pertinemment l'entre-deux du texte et de la performance dans le cas de Gisèle Vienne. Il serait possible, en fonction du temps, de la place, que j'évoque également, à titre de prolongement ou de comparaison, la proposition très récente du chorégraphe Daniel Linehan, *The Karaoke Dialogues* (2014), qui joue également sur la dissémination des énoncés entre livre, projection, voix, corps, doublage…

Notice biographique :
Docteur en études théâtrales (Montpellier 3), professeur de Lettres Modernes dans l'Académie de Lille, Stéphane Hervé a enseigné en tant qu'ATER à l'Université Rennes 2 (département d'Arts du spectacle) pendant quatre ans.
Thèse : « De l'inactualité du théâtre : Poétique et politique de l'hétérotopie chez Pier Paolo Pasolini et Rainer Werner Fassbinder ».
Publication d'articles sur ces deux corpus théâtraux, sur le théâtre contemporain français (Gabily, Lagarce) et sur la scène contemporaine.

JACINTO Gilles

Les relations dialogiques entre théâtre et performance dans la jeune création contemporaine : *Pédale Bijoux Barbe* de David Malan et Emmanuel Rogez

La jeune création théâtrale en France tend à réhabiliter le texte dans la performance, dans un désir de repolitisation de la scène : depuis les années 1980, le théâtre s'est dépolitisé en appliquant les préceptes des « écritures contemporaines », rejetant souvent le texte au profit de l'image et du corps (la performance comme rejet de la représentation, de l'illusion, du personnage, de la fiction et de la narration, privilégiant une présence autoréférentielle). Pour les jeunes créateurs désireux de renouer avec le politique, une remise en question de la culture postmoderne est inévitable : cela ne signifie pas un rejet des apports de la postmodernité (son traitement de l'image, du corps, de l'abstraction, du rythme opposé au signe), mais une recherche de ré-articulation de la représentation et de la performativité dans les œuvres. Le spectacle de D. Malan et E. Rogez, *Pédale Bijoux Barbe*, en cherchant à appliquer sur scène les théories *queer*, prend la forme d'une performance tout en articulant ses préceptes à des textes qui ne se contentent pas d'être des matériaux, mais interrogent la représentation elle-même. Loin d'un théâtre apolitique qui se contenterait de reproduire des mythes et idéologies, ce théâtre politique procède à la mise en scène fictionnelle, stylisée, distanciée, des représentations, notamment au moyen du texte, afin de mieux les déconstruire. Ces représentations sont mises en relation avec des logiques poétiques et formelles, mais aussi avec des fantasmes et des utopies politiques complexes permises par le texte, de façon à troubler ces représentations. Il s'agit ici de réhabiliter le texte dans la performance, articulé à l'image et au corps, comme expressions distinctes en relation dialogique : dans ce spectacle, la performance et le théâtre ne se posent pas comme contradictoires, mais se nourrissent mutuellement. Cette scène politique invite à un dialogue entre poésie et pensée, entre forme et sens, à une revalorisation de l'intellectualité dans l'affect. L'étude des textes de cette performance théâtrale nous permettra de montrer que théâtre et performance peuvent s'articuler positivement, pour produire de nouvelles formes, à la fois performatives et théâtrales.

Notice biographique :

Gilles Jacinto est doctorant en Arts du Spectacle à l'Université Toulouse - Jean Jaurès, au sein du laboratoire LLA-CREATIS (*Le corps à l'œuvre : présence, représentation, image. Approches croisées dans les arts de la scène, le roman et les arts plastiques*, sous la direction de Muriel Plana), enseignant en pratique théâtrale, ateliers d'écriture et de danse contemporaine, et artiste performeur (danse, théâtre, arts visuels). Il est également chargé de cours en licence Arts du Spectacle (théâtre et danse). Ses recherches se concentrent sur la question du corps et de la corporéité à travers les différentes pratiques artistiques, et sur la performativité et la politicité des corps.

JOLLY Geneviève

Du théâtre des mots à la performance plastique : *Seuls* de Wajdi Mouawad

Créé au Festival d'Avignon en 2008 (et toujours en tournée), le spectacle *Seuls*, interprété par l'auteur libano-québécois W. Mouawad, croise les arts du spectacle et les arts visuels, et interroge les liens entre texte et performance. Cette création polyphonique, qui associe le monologue d'un unique personnage à des voix enregistrées (sa sœur, son professeur…), des bruitages et de la musique, comporte du jeu d'acteur, des projections vidéo, des transformations à vue de la scénographie, et une chorégraphie-performance picturale.

Ce monologue polyphonique n'a pas été conçu en amont des répétitions, mais en interaction avec tous les matériaux du spectacle ; il mène progressivement à la performance finale, par le biais des didascalies et de titres qui mentionnent un « peintre ». Il figure en outre, dans la publication, après un texte graphiquement travaillé qui est le récit de la genèse du spectacle, de sorte que ce volume ressemble davantage à un livre d'artiste qu'à un texte théâtral : *Seuls. Chemin, texte et peintures* (Léméac – Actes Sud, 2008). Néanmoins, la mécanique de la fable et du spectacle est celle du coup de théâtre, comme c'est souvent le cas chez l'auteur : revirements subits de situation, changements spatio-temporels, transformations de l'espace scénique, et passage d'un texte dit à une performance corporelle et picturale – laquelle relève du champ théâtral puisqu'elle se répète lors de chaque représentation.

Notice biographique :

Professeure au Département des Arts du spectacle de la Faculté des Arts de l'Université de Strasbourg, Geneviève Jolly est membre de l'EA 3402 ACCRA. Elle a publié *Dramaturgie de Villiers de L'Isle-Adam* (L'Harmattan, 2002) et *Jean-Luc Lagarce, Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde* (Atlande, 2011), et dirigé *Colloques Année (...) Lagarce, Problématiques d'une œuvre* (Les Solitaires Intempestifs, 2007) et *Le Réel à l'épreuve des arts. L'Écran, la rue, la scène* (L'Harmattan, 2008). Ses recherches portent sur le théâtre européen des XIXe, XXe et XXIe siècles, en esthétique, dramaturgie et pratique de la scène.

KARAMPAGIA Valentina

Le texte *discascalique*, la notion de partition et le performatif de la danse contemporaine

Nous souhaitons esquisser une réflexion sur des textes contemporains pour le théâtre qui puisent leur dimension spectaculaire non pas dans des événements dramaturgiques, mais dans des événements de langage, autrement dit des événements liés à la matérialité des mots, la ponctuation ou les simples indications scéniques. Ainsi, nous nous proposons d'étudier le monologue *Insenso* (2009) de l'auteur de théâtre grec contemporain, Dimitris Dimitriadis, texte qui déploie un étrange système de ponctuation qui place l'acte même de dire au centre de l'action scénique. Nous aborderons en parallèle *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* (1988) de Peter Handke, texte *didascalique* qui ouvre sur des situations à partir – seulement – des indications d'espace, de déplacements, de gestes et d'actions, introduites par l'usage grammatical de l'infinitif et la syntaxe de la parataxe.

Nous chercherons à comprendre pourquoi la notion de partition est exemplaire afin de comprendre les enjeux singuliers de ces types d'écriture dramaturgique. Nous développerons les raisons pour lesquelles cette notion ne devrait pas être confondue avec le statut courant du texte au théâtre. En revanche, l'*écriture performative* de la danse contemporaine se prête mieux à cerner le statut de cette partition – l'exemple du Continuus Project Altered Daily (1969), et plus récemment de Meg Stuart, peut en témoigner. La fugacité du geste dansé fait toujours défaut à ce qui est prescrit par la partition chorégraphique. L'*écriture* chorégraphique contemporaine cherche explicitement à pousser loin les limites de ce qui peut émerger inopinement à l'intérieur d'un cadre d'actions donné, c'est-à-dire sans y être annexé. Faire des enjeux dramatiques, la conséquence de la matérialité des mots et des signes discrets comme les signes de ponctuation, donne lieu à des textes qui sont performatifs *à eux seuls*, de par leur dimension verbale, parce que ce qu'ils marquent est de l'ordre du corps – corps du langage, corps du lecteur, corps du comédien. Autrement dit, est donné en partition quelque chose qui peut se rendre infiniment mutable, parce qu'il n'est pas « contenu » dans la partition et ne se laisse pas saisir de façon isolée. Pour mieux dire, le spectateur ne peut pas dissocier la partition de ce qui lui est donné à voir et à entendre, comme l'on pourrait dissocier une partition musicale de la musique qui en découle ou les didascalies classiques, du jeu sur scène. Cela se rapporte fortement à l'*écriture* de la danse contemporaine qui déroge à la séparation entre ce qui est *écrit* en amont et ce qui est *montré* sur scène.

Nous aborderons, enfin, la question du théâtre performatif non seulement comme le lieu où les nœuds dramaturgiques sont défaits, mais aussi comme le lieu où est montré le corps de l'écriture et nous donnerons précisément à la performance le sens de l'actualisation de ce corps. Il s'agira donc de dire qu'il y a des textes théâtraux contemporains qui empruntent à la danse un certain paradigme d'écriture qui fait que le dramatique soit profondément lié à l'acte de l'énonciation et son caractère processuel. « Les mots sont à eux-mêmes des situations, les mots sont à eux-mêmes un drame », comme l'écrit Dimitris Dimitriadis et si nous citons cela en épilogue, c'est pour mieux mettre en lumière l'intention de cette communication de marquer le pli performatif que prend l'écriture dramatique contemporaine.

Notice biographique :

Valentina Karampagia est docteur en Littérature Comparée, de l'Université ParisIII (CERC). Sa thèse soutenue en juin 2013, donnera lieu en 2015 à une parution chez Honoré Champion, intitulée, *L'écriture à l'épreuve de la danse contemporaine : Gherasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche du performatif.* Ses recherches explorent la relation qu'entretient l'œuvre de Gherasim Luca, poète roumain qui a écrit en langue française, et celle de Dimitris Dimitriadis, auteur de théâtre et poète

grec, avec la danse contemporaine. Animée par le fait que ces œuvres, aussi différentes soient-elles dans leurs contextes linguistiques et poétiques, ont été mises en geste, une enquête est menée sur la corporéité qui sous-tend l'écriture à même la page. Essayer de répondre à la question de ce qui fait danse dans l'écriture, sans céder à la métaphore, a donné la direction de l'enquête. Le concept de performatif, tel qu'il se déploie en philosophie du langage et en théorie de la danse contemporaine, a donné la feuille de route. Il est, plus exactement, noué à la notion de répétition et à celle de monstration, comme à autant de cordes dont disposent de pair les gestes et les mots. Un pont est ainsi construit entre la danse et l'écriture contemporaines, une certaine possibilité de comparaison des éléments des deux arts.

PENCENAT Corine

Texte, ou pas, dans la performance contemporaine ?

Du point de vue des arts visuels, depuis les débuts du XXème siècle où des actions directes des artistes ont visé à changer la relation au spectateur, il a été fait un usage du texte déboutant sa fonction de communication, ce qui ne va pas sans poser question. A l'aborder du côté du théâtre où à partir des années 60, le texte est travaillé en fonction d'une recherche en improvisation sur le plateau, on constate qu'il est devenu *un matériau* parmi d'autres, un usage proche de la conception de la « Merzbühne » (1919), défendue par l'artiste et poète Kurt Schwitters. *Dyonisus 69* de R.Schechner ou, plus proches, les œuvres du Théâtre du Radeau, les premières propositions de la Sociètas Rafaello Sanzio peuvent en être des exemples.

La recherche d'un autre type de « ritualité » pour créer une forme de communauté au sein d'un art dit « performatif » qui confond le rituel anthropologique et les expériences contemporaines cherchant à éprouver le spectateur demanderait de revenir aux sources historiques de l'instauration de nouvelles conventions dans les arts en action.

L'opposition « texte, ou pas ? » dans la performance, ressaisie à l'aune de la triple distinction entre le performatif comme acte de langage, les *performance studies* de R.Schechner épaulé par l'anthropologue V.Turner et l'art en action se résoudrait par la formulation d'un enjeu qui serait celui d'une transformation de la situation du spectateur, déjà requise par Rousseau et Diderot à la fin du XVIIIème siècle. Un enjeu à comprendre comme la nécessité d'instaurer un nouveau pacte avec l'imaginaire du spectateur (Mannoni, Francastel), qui restituerait les liens entre l'individu et la communauté.

Notice biographique

En même temps qu'elle prépare une thèse à l'EHESS avec Louis Marin sur le cirque dans la peinture de F. Léger, Corine Pencenat pratique la critique d'art, le trapèze fixe, et enseigne à l'École Nationale des Arts du Cirque. Chargée de cours en écoles d'art, elle a écrit dans de nombreuses revues sur l'art contemporain, et sur le spectacle vivant. Depuis 2002, elle est maître de conférences à l'Université de Strasbourg, HDR en 2012, elle publie deux essais interrogeant l'esthétique des arts en action *Du Théâtre au Cirque du monde, une dramaturgie du hasard dans les arts en action* (L'Harmattan) et *Le Cirque du monde, une allégorie de la modernité*, suivi d'un entretien « La Traversée de la sphère » avec le philosophe Daniel Payot (Circé).

PROLONGE Lidwine

I Miss Wendy
(Proposition performée)

La proposition s'appuie sur trois exemples : *Le Sauvage* (2008), pièce de Catherine Redelsperger, mise en scène Anne-Laure Lemaire ; *I Miss Wendy* (2008-2014), texte de Lidwine Prolonge et *Oblique Travellers* (2012-2014), cycle de performances de Lidwine Prolonge

En 2008, la metteuse en scène Anne-Laure Lemaire me propose le rôle de « L'Infirmière » dans la pièce de théâtre *Le Sauvage*, de Catherine Redelsperger. Volonté de faire disparaître mes répliques, surprésence du corps, porosité avec le réel : autant de signes qui nous ont amenées à émettre l'hypothèse que je réalisais en réalité une performance au sein de la pièce, parmi les comédiens. Le colloque sera l'occasion d'interroger cette expérience concrète, de mettre en lumière ce qui a fait théâtre et ce qui a fait performance, et de savoir si notre hypothèse d'alors était judicieuse.

Nous glisserons ensuite vers l'étude du texte *I Miss Wendy*, écrit à la suite du projet *Mrs Dalloway/K.* (dispositif de tournage, performance et installation). Le rapport au texte est inversé, puisque c'est à partir de comédiens venus expérimenter le dispositif que j'ai écrit ce qui prend la forme d'une pièce de théâtre. Dans cette même veine, nous pourrons également interroger la circulation du texte dans le cycle de performances *Oblique Travellers*, initié en 2012 : chaque performance est une lecture performée d'un texte écrit à partir de notes prises lors de performances antérieures. Cela nous permettra de comprendre ce que peut être la notion de « texte au point de cécité » (Joseph Mouton) et d'envisager le motif des poupées russes comme *design principe* pour définir un possible rapport entre texte et performance. La proposition lors du colloque consistera en un nouvel épisode performé, qui pourra ensuite servir de support à une conversation avec la salle.

Notice biographique

Performances, installations, textes et films : la pratique artistique de Lidwine Prolonge emprunte à ces médiums selon les contextes. Dans ses processus de travail, il s'agit de mettre en place les conditions d'une expérience où le spectateur est partie prenante d'un système.
Titulaire d'un DEA de l'Université Marc Bloch en 2003 et d'un DNSEP de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg en 2005, elle intègre en 2013 le programme de recherche 5/7 de la Villa Arson à Nice et enseigne parallèlement à la HEAR à Strasbourg.

ROESZ Germain

Poésie action > Deadline krisis

Notice biographique

Germain Rœsz est peintre. Il conjugue la pratique des arts plastiques, de la poésie et de la recherche théorique. Il est professeur (en théorie, pratique et sciences des arts) à l'université de Strasbourg. Nourri par ses recherches et sa quête poétique sa peinture trace un territoire entre rigueur et chaos, entre l'histoire de la peinture (toute) et l'approche contemporaine. Il tente, dans un esprit de cohérence, de saisir -dans la peinture, dans la poésie- un espace qui est sa propre matrice, qui ouvre le monde. Une hétérogénéité voulue fait le don d'expériences renouvelées. Sa peinture conduit à une lecture qui abstrait toute anecdote du réel. Une corrélation se fait jour entre l'intériorité expressive et la volonté de construire la peinture. Dans le champ strictement poétique, il réalise depuis 1994 des performances poétiques : lectures poésie/action avec des musiciens contemporains (Pierre Seidler, Christophe Rieger, Gaétan Gromer), avec L'épongistes (Robic/Rœsz) ou en solo. De nombreuses publications personnelles ou en collaboration avec des ami(e)s poètes et philosophes, dans des revues et chez différents éditeurs jalonnent son parcours.

RYNGAERT Jean-Pierre

Présence(s)

Notice biographique

Jean-Pierre Ryngaert est Professeur des universités (émérite en septembre 2011) à l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle. Spécialiste des écritures dramatiques contemporaines et d'une façon plus générale des questions de dramaturgie, il s'intéresse également à l'enseignement du jeu et aux relations entre les savoirs et la scène. À ce titre, il exerce professionnellement comme conseiller en dramaturgie et parfois comme metteur en scène. C'est ainsi qu'il a collaboré auprès du Ministère de l'Éducation nationale au lancement des classes « Théâtre » dans le secondaire, qu'il a ouvert et dirigé le Théâtre Universitaire de Nantes (à vocation étudiante et à vocation professionnelle), animé des stages de formation au jeu théâtral en Europe, en Afrique du Nord et en Amérique du Nord. Dernière mise en scène, *Celle-là* de Daniel Danis en Suisse romande.

SCHMIDLIN Laurence

Au fil des mots : performer l'acte d'écrire

Expression du langage, l'écriture est un mode de communication silencieux opérant par l'intermédiaire de signes graphiques. Certaines performances mettent en scène cette activité de rédaction, proche du geste de dessin. Indépendamment des enjeux qui leur sont propres, il est possible d'en faire la synthèse sur le plan formel et de dégager les ressorts de la représentation du fait d'écriture : premièrement, toutes ces oeuvres jouent d'une progression dramatique relative à la succession des lettres, puis des mots, et contraignent le rythme de lecture du regardeur ; ensuite, elles instaurent un rapport physique entre les corps de l'artiste et de celui qui observe ce dernier, de dos ou en contre-plongée, accomplir sa tâche dans une relation étroite avec le support du mur ou de la page ; enfin, bien qu'il soit généralement planifié, l'acte donné à voir est autant l'apparition d'un énoncé linguistique, qui fera sens une fois inscrit intégralement, que l'artiste en train de créer (la notion d'autographie retrouve ici une importance). C'est ainsi que souvent, en raison de ces conditions initiales, la performance de l'exercice scriptural est filmée et conçue dès le départ sous forme de vidéo. Cette communication se propose d'étudier cet usage de l'écriture, à l'appui d'une sélection hétéroclite de performances, notamment d'Alighiero Boetti, Ben Kinmont, Adel Abdemessed, Ante Timmermans et Gilles Rotzetter.

Notice biographique

Laurence Schmidlin est conservatrice du Cabinet cantonal des estampes et directrice adjointe du Musée Jenisch Vevey depuis octobre 2013. Elle a collaboré à différents titres à de nombreux centres d'art et musées en Suisse et à l'étranger, et a cofondé l'espace d'exposition et lieu de recherche Rosa Brux, à Bruxelles, en 2012. En marge de son engagement institutionnel, elle prépare une thèse de doctorat à l'Université de Genève, sous la direction du Prof. Dario Gamboni, portant sur les conditions spatiales du dessin dans l'art américain des années 1960 et 1970.

TRIANTAFYLLOU Angelos

L'*action-poésie* de Bernard Heidsieck : Entre performance et théâtre

Par leur « processualité machinique » (technique et de pensée), performance et poésie sonore ont agi sur le monde, dit Guattari. Récemment, Heidsieck a fait publier les poèmes tapuscrits qui sont à l'origine de *l'action-poésie.* Au-delà d'une « bonne oralité » et une « méchante scripturalité », les poèmes de Heidsieck, existant « préalablement » en tant que « partitions », ne vivrient totalement que lorsque ces partitions seraient exécutées, que lorsque l'acteur mettrait en cause le réel que le poète- performer ne fait qu'affirmer.

Le script/poème serait (selon Schechner) le trait d'union entre le *perfomer* et l'acteur, le grand et le petit cercle des événements. Dans le poème action, il n'y a pas d'idées mais de flux (collages) d'événements (Kaprow) qui les dramatisent (Deleuze) et qui sont actualisés, différenciés, une fois captés par le point de vue du spectateur. Le poème-action est événement car il n'y a eu qu'un seul événement, ce qu'on dit à propos de l'événement (Hume).

Dans *l'action-poésie* le poète et l'acteur partagent (alternativement) l'avant de la scène. Le monologue du poète Heidsieck met fin à la différence entre écriture et oralité. Car comme dit Guattari, « l'oral le plus quotidien est surcodé par le scriptural; le scriptural le plus sophistiqué est travaillé par l'oral. » Heidsieck acteur scinde, fragmente, le poème en une multitude de voix : piste de gauche / piste de droite, Eliot ou Pound, Guattari ou Deleuze, verbes /vers dans *Derviche /*Le *Robert,* respiration / ronronnement de chats. Les poèmes de Heidsieck deviennent performatifs par la répétition, les redondances, les variations ; mais c'est le magnétophone, le plus moderne moyen de répétition des années 1960, qui transforme la répétition en dramatisation, « ciselant » (par le « cut-up » de Burroughs), distribuant (par la conjonction « et » et non par le verbe « être ») les voix du poète. C'est le bégaiement « mécanique », le magnétophone en panne qui met en scène le bégaiement « intérieur » du poème.

La *poésie-sonore* de Bernard Heidsick se transforme en *action-poésie* dans un double mouvement *d'atomisme* performatif et d'*associationnisme* théâtral.

Notice biographique :

Docteur-ès-lettres (Université-Paris-7), il a enseigné à l'Université de Versailles (UVSQ). Spécialisé à la philosophie d'André Breton et de Gilles Deleuze (recherche postdoctorale sous la direction d'Alain Badiou), il collabore avec des groupes du CNRS, du Arts and Humanities Research Council et des écrivains (Y. Bonnefoy). Il contribua à plusieurs colloques [Paris 3, Paris 4 - Sorbonne, Cambridge, Kent, Essen, Florida, Savoie, Nanterre, T.S.Eliot - Society meeting, Association des Lecteurs de Claude Simon (dir. D. Viart), Minas Gerais (Brésil), Goldsmiths London, Chicago, Musée Royal d'Art Moderne, Bruxelles, Stockholm, Aarhus, Haïfa, Cultural Studies Association, TPP2014 etc.] ; publications universitaires (sur J.M.G. Le Clézio, S. Beckett, Y. Bonnefoy, M. Butor, E. Glissant) et littéraires.

ZERBIB David

Qu'est-ce que *performer* un texte ?

Le rapport du « texte » et de la « performance » est au cœur des interrogations qui animent l'évolution contemporaine des pratiques de l'art « vivant », tant dans le champ des arts visuels que dans les arts de la scène. Dans l'héritage des critiques avant-gardistes de la « représentation » qui ont suscité l'émergence de l'art-performance comme du théâtre dit « post-dramatique », des recompositions plastiques et scéniques se font jour entre des termes souvent tenus pour antinomiques. Le langage du monde de l'art constitue l'indicateur de ces mouvements et tendance esthétiques, et signale le besoin discursif symptomatique d'une problématique dont les termes restent à expliciter. Ainsi, lorsqu'il est dit qu'un discours ou un texte doit être « performé », qu'est-ce que cela signifie, tant pour le texte que pour la performance impliquée par cette injonction ? Qu'est-ce que « performer » veut dire et peut faire ? Quel rapport à la forme, au langage et au sens cette opération désigne-t-elle ? Au-delà de l'actualité qui confère à ce terme une valeur discursive certaine, quelle inactualité conceptuelle travaille la notion fondamentalement, du point de vue notamment de l'ancienne question philosophique de la relation entre forme et force, mais aussi de sa reprise par les pensées dites poststructuralistes ?

Notice biographique

David Zerbib enseigne la Philosophie de l'art à la HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design de Genève et coordonne l'Unité de recherche de l'ESAAA (Ecole Supérieure d'art d'Annecy). Membre du CEPA (Culture, Esthétique et Philosophie de l'Art) de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, il a publié récemment (avec A. Citron et S. Aronson-Lehavi) : *Performance Studies in Motion. International Perspectives and Practices in the twenty-first century*, Londres, Bloomsbury, 2014 ainsi que *In octavo. Des formats de l'art*, Presses du réel-ESAAA, 2014.